

TEATRO DO MUNDO | 11

**O Estranho e
o Estrangeiro no
Teatro**

**Strangeness and
the Stranger in
Drama**

Ficha Técnica

Título: O Estranho e o Estrangeiro no Teatro
Strangeness and the Stranger in Drama

Coleção: Teatro do Mundo

Volume: 11

ISBN: 978-989-95312-8-4

Depósito Legal: 412190/16

Edição organizada por Carla Carrondo, Cristina Marinho e Nuno Pinto Ribeiro

Comissão científica: Armando Nascimento Rosa (ESTC/IPL/CETUP), Cristina Marinho (FLUP/CETUP), Gonçalo Canto Moniz (dDARQ/CES/UC), João Mendes Ribeiro (dARQ, UC/CETUP), Jorge Croce Rivera (UÉvora), Nuno Pinto Ribeiro (FLUP7CETUP)

Capa | Foto: ©Hugo Marty, Bartabas et Sa Troupe Zingaro

On achève bien les anges - 2016

Projeto gráfico: Suellen Costa

1ª edição: julho de 2016

Tiragem: 100 exemplares

© Centro de Estudos Teatrais da Universidade do Porto

Todos os direitos reservados. Este livro não pode ser reproduzido, no todo ou em parte, por qualquer processo mecânico, fotográfico, eletrónico, ou por meio de gravação, nem ser introduzido numa base de dados, difundido ou de qualquer forma copiado para uso público ou privado – além do uso legal com breve citação em artigos e críticas – sem prévia autorização dos autores.

<http://www.cetup2016.wix.com/cetup-pt>

A CENA BRASILEIRA E O TEATRO OFICINA

Celso Lomonte Minozzi
Maria Teresa de Stockler e Breia
U. P. Mackenzie, Brasil

O tema deste Colóquio, O estranho e o Estrangeiro no Teatro: Arquitectura, Justiça e Teatro, nos permitiu pensar, repensar e redescobrir as conexões possíveis entre estas três conquistas culturais da espécie humana e investigar formas de combiná-las a fim de contribuir para este debate e, ao mesmo tempo, trazer-lhes parte da produção cultural brasileira. Como Arquitetos e Professores, era nosso dever encontrar um tema que pudesse descrever e enfatizar uma parte de nossa produção arquitetônica. Assim, decidimos apresentar-lhes o Teatro Oficina, localizado no bairro do Bixiga em São Paulo, no Brasil. No passado, final do século XIX e início do XX, aquela área era ocupada por imigrantes italianos, operários, e ainda é lar para imigrantes vindos de várias partes do mundo e migrantes internos do próprio Brasil. É um dos bairros mais antigos da cidade.

A partir da década de 1960 o Bixiga, gradualmente se transformou, com a abertura de várias cantinas, algumas tradicionais, que funcionam até hoje, e também com a presença de vários teatros. Estes, durante a Ditadura Militar foram muito visados, já que ‘artistas são subversivos’, pois eram considerados redutos de resistência. Ainda hoje, é um dos polos de lazer e de cultura da cidade, pois sua localização central e suas raízes italianas resultaram na permanência de muitas cantinas e restaurantes, assim como vários teatros lá permanecem.

Um destes teatros é a sede do Grupo Oficina de Teatro, criado em 1958, durante um período de mudanças sociais, como forma de lutar contra uma forma de pensar burguesa, e de criticar a

tendência de supervalorização do que vinha das culturas europeias e da norte-americana. Na época, se manifestava uma sensação de modernização e progresso social, representada principalmente pela construção de Brasília, a nova capital do país, e a aceitação gradual da Arquitetura Moderna no Brasil como signo de modernidade, que favoreceu uma aproximação com as manifestações de vanguarda na Arte.

O Grupo do Teatro Oficina foi criado neste contexto, formado por estudantes de Direito, dentre eles Esther Góes e Renato Borghi, ambos grandes atores, atuando até hoje, e José Celso Martinez Corrêa, que se tornou o primeiro e único diretor do grupo, que exerce este papel ainda hoje. O Grupo teve algumas mudanças de configuração, com substituições temporárias e permanentes, e continua até os dias de hoje, como referência no teatro de vanguarda.

O nome escolhido pelo grupo foi explicado pelo próprio José Celso (1937), como segue:

‘Nós chamamos nosso Teatro Oficina e escolhemos a bigorna como nosso símbolo porque ela significava trabalho, e nós queríamos, naquela época, fazer o trabalho teatral como se fosse qualquer outro trabalho, e considerar o ator como um operário, um mero proletário. [Nós queríamos] demolir, desmontar uma certa percepção que infelizmente ainda predomina, de que o teatro é mítico, que depende de talentos específicos, vocações, em um nível até religioso. Assim, o nome Oficina representava a equivalência da atividade teatral com qualquer outra, demolindo vocações, dons e abstrações que havia dominado o teatro por décadas. Agora isso mudou. O conceito do ator-trabalhador e o símbolo peculiar da bigorna são de uma visão de mundo de dez anos atrás [desde a década de 1950] [...]’ (apud LOPES e COHN, 2008, p.32).

A ideia é enxergar o Oficina - é desta forma que nos referimos em São Paulo tanto ao grupo, como ao edifício do teatro - como um devorador da cidade, uma ferramenta para a compreensão das raízes urbanísticas, sociais, étnicas da cidade. Segundo Cacciari (2009), o termo étnico está conectado ao Lugar, como a polis grega

era um Lugar, um Lugar físico para o povo. No entanto ele considera etnia como um Lugar, já que a existência e as relações não necessitam de um Lugar físico para existir.

A cidade – como berço da vida épica e mundana – e seu constante movimento não tem a mesma substância histórica do teatro, eles simplesmente coexistem ao mesmo tempo, um tempo em constante mudança e desmontando a ideia de História.

Assim, a importância do Teatro Oficina não está relacionada apenas às suas ações na época – o período da ditadura militar – mas também devido à sua concepção de teatro, uma máquina devoradora de tempos, cenas, lugares, seguindo o conceito do canibalismo moderno: devorar e regurgitar o Novo.

Seu objetivo era transformar a cena cultural brasileira inserida na nova realidade brasileira. Eles desejavam um diálogo mais próximo entre público e arte, ao desmontar o conceito de teatro convencional, com o palco apartado do público, e atuar junto do público. Começaram por mudar a encenação a fim de atuar mais próximos ao público, oferecendo a oportunidade da integração entre atores e público, conectando-se mais diretamente com a realidade social.

A companhia do Teatro Oficina ocupa o mesmo terreno desde 1961. O primeiro edifício, construído na década de 1920, não se adequava ao novo conceito de teatro do Grupo, assim eles reformaram o edifício, com um projeto do arquiteto Joaquim Guedes. Ele usou uma configuração tipológica de ‘sanduíche’, na qual o palco estava localizado entre duas áreas de plateia, colocadas de frente uma para a outra. Esta configuração permaneceu até 1966, quando o teatro foi completamente destruído por um incêndio.

Em 1967, depois de uma grande movimentação com o objetivo de juntar recursos para a reconstrução do teatro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre fizeram outro projeto, formado por uma arquibancada de concreto e palco italiano com um círculo giratório interno.

Chegando a este ponto, julgamos necessário contar a respeito da produção coletiva do grupo do Teatro Oficina. Eles construíram e constroem seu repertório lendo, compreendendo e transformando peças, até sentirem possível transpor seu conteúdo

para os tempos atuais e para a realidade brasileira sem perder as ideias originais. As peças de José Celso, na maioria tragédias, são construções sincréticas, miscelâneas de papéis que usam o excesso como um instrumento estético; um trabalho de ‘desdoutinação’.

Zé Celso (como ele prefere ser chamado) propõe a ideia do amor carnal, o amor de Macunaíma. As personagens celebram o tempo presente num teatro a-histórico. Assim o Oficina transforma o Histórico em ‘carnaval’ – sendo o Histórico uma ação da maioria de acordo com Deleuze. Carnaval como a ação das máscaras sociais e uma festa ‘carnal’, a antropofagia das máscaras sociais.

Deleuze entende que o aspecto mais importante do teatro é a revelação das minorias (não proeminentes historicamente, não burguesas, não ‘oficiais’) e sua exposição como reconhecimento de sua existência, não como denúncia social. Teatro é não histórico, não burguês, não oficial. Esta teoria é expressa fortemente pelo Grupo Oficina.

Não se trata necessariamente de afirmar uma forma de existência de oposição de outra forma positiva de poder, mas apenas de uma existência entre estes dois polos de poder. Talvez revelar um não poder, a vida pequena que realmente vive entre as grandes imagens de poder e antipoder.

O Carnaval é compreendido como uma festa popular e não representativa de uma ideologia majoritária, uma festa das ruas pela qual a existência popular se faz revelada num desfile mascarado. Falsas personas instigam os sentimentos de realidade que são extravasados em atitudes imediatas, moldadas pela imediatez dos atos.

A potencialidade de cada momento não se vê filtrada e refletida nos campos da moral, mas cada momento é devorado em matéria e substancialidade, digerido e regurgitado transformado pelas forças desejanter sem identidade com as instâncias majoritárias. O Carnaval, na plenitude de sua inocência moral devora os fatos com mascaras e fantasias e devolve os fatos em fantasia e realidade.

O Carnaval como ação artística bruta permite uma ação de não poder realizando na ação uma existência triunfante.

Tal existência é um átimo de vida no conjunto dos dias e de seus trabalhos indicando nas suas formas de fantasia a fugaz existência de uma não historicidade.

Macunaíma é o anti herói não histórico, o Carnaval vive de personas não históricas, o Teatro Oficina incorpora na ação devoradora do Carnaval, o espírito de Macunaíma e de uma antropofagia urbana. O Teatro rua devora e regurgita a cidade.

Esta Antropofagia é um eco da Semana de Arte Moderna de 1922 que aconteceu no Teatro Municipal da cidade de São Paulo. A vanguarda das artes europeias havia sido apresentada a São Paulo, em 1916, pela pintora Anita Malfatti que, fez uma exposição onde apresentou obras expressionistas e cubistas. Esta exposição trouxe impacto nos jovens intelectuais brasileiros que buscavam novos ares, novas ideias, pois imersos numa realidade provinciana e acadêmica. Paralelamente, foi descoberto o escultor Victor Brecheret com seus volumes maciços e despojados de detalhes, autor, nos anos 1950, do Monumento às Bandeiras, do Parque do Ibirapuera, por exemplo.

Mário de Andrade, poeta modernista e um dos organizadores da Semana, afirmou numa conferência, em 1942:

‘O modernismo não era uma estética nem da Europa nem daqui. Era um estado de espírito revoltado e revolucionário, que, se a nós nos atualizou, sistematizando como constância da inteligência nacional o direito antiacadêmico de pesquisa estética, e preparou o estado revolucionário das outras manifestações sociais do país, também fez isso mesmo no resto do mundo’ (apud PEDROSA, 2015, p. 218).

A peculiaridade do Moderno foi não chegar ao Brasil por intermédio da literatura como antes, mas pelas artes plásticas, a pintura e a escultura, o que aumentou seu impacto e levou poetas e proseadores a perceberem de forma global os desafios da arte e da criação contemporânea.

‘A pintura e a escultura [...] deram uma noção menos abstrata e uma compreensão [...] mais física e concreta do meio e da natureza envolvente, e do que nesta e naquele são os componentes mais importantes e permanentes como valores que exigem caracterização e expressão. Sem a contribuição direta, primordial das artes plásticas, o movimento modernista

não teria marcado a data que marcou na evolução intelectual e artística do Brasil' (PEDROSA, 2015, p. 222).

A Arte Moderna trouxe com a autonomia da Arte, a possibilidade de novas expressões, já que a verossimilhança ficara a cargo de fotografia, e novos caminhos em direção à abstração foram abertos. Neste sentido, a descoberta da Arte em outras regiões do Globo que não a Europa Ocidental, foi de importância essencial. O eurocentrismo passou a conviver com o valor artístico das manifestações autóctones, arcaicas, e pode usá-las como ensinamento e inspiração, pois, conforme P. Guillaume e Munro, '[...] essas remotas tradições acentuam mais o desenho do que a representação literal, apresentando efeitos de formas, qualidades de linha e superfície, combinações de massa, que são desconhecidas da tradição grega' (apud PEDROSA, 2015, p. 225).

No Brasil, os artistas olharam para a própria riqueza cultural do país, tão grande e rico em peculiaridades, com raízes e heranças indígenas, brancas, africanas e sua miscigenação - o Brasil real, com tradição oral, crenças e credences. Foram estes elementos que geraram o movimento Pau-Brasil - de curta duração - e o Movimento Antropofágico.

Oswald de Andrade, um dos pensadores da Semana de Arte Moderna, foi o autor do Manifesto Antropofágico, que causou grande escândalo, pois apresentou as premissas da Antropofagia, não a literal, mas a que iria se nutrir deste Brasil desconhecido, inclusive, pelos próprios brasileiros, que viviam nos meios urbanos. Oswald e a pintora Tarsila do Amaral, artista também importante da Semana, intérprete da Antropofagia, buscaram uma atualização do Brasil '[...], mas que conservasse suas rudezas nativas, a sua selvageria, em suma. É a antropofagia. O brasileiro digere a civilização' (PEDROSA, 2015, p. 232).

Após esta digressão para buscar as raízes do pensamento antropofágico de José Celso Martinez Correa, trouxemos sua origem e caracterização, que fazem lembrar sobremaneira suas declarações em entrevistas e textos. Por isso, pode-se considerar sua obra como realmente antropofágica, no sentido originado na semana de Arte Moderna de 1922.

A encenação das peças pelo Grupo Oficina revolucionou o Teatro Brasileiro e abriram caminho para outros grupos que ocupam hoje a cena brasileira. O método adotado no processo de criação dos textos e de sua encenação, muito se assemelha à Antropofagia de Oswald de Andrade. Eles mordem, mastigam, ruminam e digerem os textos, para só então recompô-los e dar-lhes o caráter de expressão local.

O repertório do Grupo é composto de peças de grande importância, algumas de autores brasileiros, como Oswald de Andrade, Chico Buarque de Holanda e Euclides da Cunha, outras de autores estrangeiros, como Brecht, Gorki, Tennessee Williams e Max Frisch, por exemplo.

Foi no espírito e no espaço do Oficina que Lina Bo Bardi (1914 - 1989), que fora apresentada a José Celso pelo cineasta Glauber Rocha, conheceu a proposta deles e foi cenógrafa de duas peças importantes: *Na selva das cidades* (1969) (*Im Dickicht der Städte*) adaptação da obra de Bertold Brecht e *Gracias, señor* (1972), criação coletiva do grupo.

Unir a arquitetura atual do teatro Oficina com a cena dramática pode parecer certo exagero, mas pode ser uma importante referência da projeção horizontal que representa sua forma de pensar. Haja vista que as primeiras ideias advinham da concepção do cenário para a encenação *Na selva das cidades*, que pressupunha a demolição de partes do edifício na época.

‘Naquele momento, havia nascido também a ideia de varar o edifício, como se uma rua atravessasse o teatro desde a sua entrada na rua Jaceguai, até a rua Japurá. A ideia era criar uma via de passagem potencializada pela característica pedestre do bairro do Bixiga, um dos mais antigos da cidade’ (OLIVEIRA, 2014, p.184).

O edifício atual foi concebido por Lina. Arquiteta romana que chegou ao Brasil em 1946, com o marido, Pietro Maria Bardi, Lina é personagem de grande importância na Arquitetura Moderna brasileira.

‘Quando estava no último ano da faculdade, saiu um livro sobre a grande arquitetura brasileira, que, naquele tempo, no imediato pós-guerra, foi como um farol de luz a resplandecer em um campo de morte [...] Era uma coisa maravilhosa’ (BARDI *apud* SEGAWA, p. 134).

O casal já era ligado ao mundo das artes, desde a Itália, sendo Pietro um marchand e crítico de arte, e Lina arquiteta, com experiência, pois já havia trabalhado com alguns arquitetos durante a Guerra, entre eles, Gió Ponti (1891-1979).

Ambos foram contratados por Assis Chateaubriand para a criação do MASP, Museu de Arte de São Paulo, hoje Assis Chateaubriand, em homenagem a seu fundador. Pietro, para criar e organizar o MASP e Lina para reformar e organizar a primeira sede do MASP, dois andares em um edifício na Rua Sete de Abril, que estava em processo de construção, para abrigar os escritórios dos Diários Associados, empresa jornalística da qual Chateaubriand era dono.

Dez anos depois, foi encomendado a ela o projeto do edifício na Avenida Paulista, hoje reconhecido internacionalmente, em parte pelo impacto causado pelo próprio edifício, e de outra pela qualidade do acervo, grande parte organizado por Pietro.

O mundo artístico de São Paulo, no qual Lina e Pietro Bardi se inseriram naquele momento era bastante interessante e desafiador. A acolhida aos europeus exilados da Segunda Guerra Mundial era boa, principalmente aqueles que pudessem contribuir no processo de modernização cultural da sociedade. Vários arquitetos emigraram para o Brasil na época e muito contribuíram para a aceitação da Arquitetura Moderna. São Paulo abria mais espaço para a cultura e a arte.

A Faculdade de Arquitetura Mackenzie, parte da Escola de Engenharia daquela instituição desde 1917, foi instalada em 1947; a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, também desmembrada da Escola Politécnica, em 1948. Estes dois fatos, somados ao final da Guerra e ao processo de desenvolvimento e modernização do país, facilitaram a aceitação desta ‘nova’ Arquitetura na cidade, a Moderna.

Lina contribuiu para o debate sobre o Moderno de várias formas, uma delas na direção da ‘revista das artes no Brasil’, a Habitat, cujo início foi em 1950. Ela já tivera experiência em publicações de Arquitetura e Design, pois na Itália havia exercido a vice-direção da revista Domus (1944); e, em 1945, fundado e dirigido, com seu antigo sócio Carlo Pagani, Quaderni di Domus; ambos criaram, juntamente com Raffaele Carrieri e apoio de Bruno Zevi, o semanário de arquitetura A, no pós-guerra (OLIVEIRA, 2014, p.206).

Seus artigos na Habitat apresentam Crítica de Arquitetura, pela primeira vez no Brasil; ‘quase’ neutra, pois ela não escondia sua preferência pela arquitetura paulista; porém, não era filiada a grupo de arquitetos, nem suas análises em ideologia. Tinha grande entusiasmo pela Arquitetura Brasileira, para a qual também contribuiu de maneira relevante. Para publicação de projetos e obras, não escolhia apenas os que enfatizavam os aspectos formais, mas também aquilo que chamava de ‘boa arquitetura’, bem resolvida, simples, sólida.

‘Além da direção da revista, desenvolveu projetos de desenhos de móveis, arquitetura de interiores, cenografia e a residência do casal, obra marcante para a época (1949). Entre 1958 e 1964 trabalhou em Salvador, estado da Bahia, desenvolvendo projetos museográficos, o projeto do restauro do Solar do Unhão, transformando-o no Museu de Arte Popular’ (SEGAWA, 1999, p.136).

Outra atividade que exerceu, embora por curto período de tempo, foi a docência, na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, entre 1955 e 1957. A Tese que apresentou ao Concurso da cadeira de Teoria de Arquitetura foi intitulada ‘Contribuição Propedêutica ao Ensino de Teoria da Arquitetura’.

É autora de vários edifícios importantes, a maioria localizada na cidade de São Paulo, como o MASP, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, na Avenida Paulista, uma das áreas mais importantes da cidade, eleita na década de 1990 como ‘o símbolo da cidade’; e o SESC - Fábrica Pompéia, um espaço cultural

instalado numa antiga indústria, no qual ela preservou os antigos galpões e construiu mais dois edifícios para abrigar os espaços esportivos, por exemplo.

Embora Lina fosse estrangeira, com uma bagagem cultural desenvolvida no exterior, uma vez tendo chegado ao Brasil, ela o adotou como sua pátria, a qual a levou a repensar sua forma de criar. No SESC – Fábrica Pompéia, por exemplo, Lina analisou o lugar de uma perspectiva estrangeira e reconheceu a necessidade de manter a história do lugar, ideia incomum no Brasil.

Lina encontrou na velha fábrica uma vitalidade própria da sua construção em concreto, a evidência de uma clareza formal que reunia a intenção fabril com as estruturas de concreto. Juntou-se a isto a experiência vivida e revivida nos fins de semana nos quais ‘o ambiente era outro: não mais a elegante e solitária estrutura Hennebiqueana, mas um público alegre de crianças, mães, pais, anciãos passava de um pavilhão e outro’ (BARDI, 2008, p.220). Esta experiência da vida urbana simples motivou Lina a refazer o SESC Pompéia tendo esta vida como base e realização, uma ‘Arquitetura Pobre’, vista no sentido do simples artesanato, dos meios humildes de construção e técnica. O tijolo e as telhas configuram a textura desta vida mantida na simplicidade dos volumes dos galpões.

Conhecedora do pensamento Pós Moderno na Europa e nos Estados Unidos não o toma como referência. Entende-o como uma forma de dilapidação do patrimônio histórico.

Revelar o histórico no SESC Pompéia é não revelar a História como fato documental e institucional. Como já visto em Deleuze, a História expressando uma forma de poder.

Ao contrário, ao buscar o histórico como vida cotidiana encontra o não histórico representativo da vida simples, dos moradores do bairro, da humanidade que se encontra nos gestos das crianças, dos pais, dos anciãos.

A formação europeia de Lina é, reconhecida por ela, mesclada com surrealismo do povo brasileiro, com sua mediatez, com seu carnaval.

No Teatro Oficina, sua maneira de pensar se integrou com a de Zé Celso. O teatro, uma construção material, é um símbolo completo de duas mentes diferentes e muito singulares que fizeram do Oficina um lugar ímpar na História.

‘O Oficina, segundo José Celso Martinez Corrêa, é concebido como um ‘Terreiro’, denominação do lugar de celebração do culto popular afro-brasileiro do Candomblé[...]. Os terreiros de candomblé, reprimidos e clandestinos até a década de 1930, são um símbolo de resistência por excelência. Mas ‘terreiro’ é também um espaço de terra plano e largo, encontrado comumente nas casas do interior, onde as galinhas cisam, as crianças brincam, as mulheres socam o pilão e dão comida aos animais domésticos, isto é, o pátio limpo diante das residências do interior [...]’ (OLIVEIRA, 2014, p.184).

Em 1979, José Celso voltou da Europa depois de uma temporada de autoexílio, ocasionado pelos atos do governo militar, que reprimia pensamentos e ações livres. Ele fora considerado suspeito de insubordinação e desordem, além de provocador. Foi nesta época, final dos anos 1970, início dos 80, que o Grupo decidiu erguer um novo edifício sobre as cinzas daquele que fora destruído pelo fogo. Só haviam restado as paredes de tijolo maciço e partes do porão. A iniciativa expressaria suas ideias.

O projeto de 1984 é de Lina Bardi; o desenvolvimento, de Edson Elito. A planta e o espaço interno são bastante diferentes. A área ocupada é de 450,0m², sendo 9,0m de largura e 50,0m de profundidade. Em termos de estrutura, as altas paredes de tijolos agora aparentes foram reforçadas por pilares de concreto, colocados onde necessário.

O palco é uma extensão da rua, um espaço de ação contínua, em que a plateia se torna parte da cena teatral. A rampa que atravessa o piso irregular onde ficava o porão do edifício original foi ideia de Zé Celso. Foi executada uma rampa de 25,0m de comprimento que se estende da entrada até o fundo. A rampa é o palco, ‘uma passarela rua’ (OLIVEIRA, 2014, p.184). Há uma área lateral, uma faixa de terra, de 1,5m de largura, que pode também fazer parte do espaço cênico, quando necessário.

Na planta térrea podemos observar os principais parâmetros: a rua, à direita do desenho encontra-se com o palco por meio do lobby enquanto ambiente de articulação das qualidades espaciais

inerentes aos conceitos da rua como cenário da vida urbana e do palco enquanto rua, local de mudanças e de histórias.

As histórias da vida urbana são representadas no palco. As galerias encontram-se ao longo do palco, metamorfoseando espectadores em atores na rua cena.

O segundo nível mantém a galeria com os espectadores dispostos à semelhança de balcões ao longo de uma rua. A ortogonalidade e o comprimento são desenhados numa ação expressiva. O teatro demonstra uma geometria sublimada para uma cenografia concreta.

Na faixa lateral a plateia senta-se, em uma arquibancada desmontável, que ocupa toda a altura do edifício, feita em estrutura metálica azul e pranchas desmontáveis em laminada, formando galerias, um símbolo de uma ação dinâmica. Não há bastidores, nem cortinas. Tudo o que acontece faz parte da cena.

Eles não querem definir a relação ator – plateia como um palco italiano. Há a intenção de provocar uma relação de mobilidade, usando distância e proximidade como tensões provocativas, maneiras de ver a encenação. Assistir a cena não é algo estático... É carnavalizado.

O principal atributo do projeto de Bo Bardi repousa na informalidade nele impressa: a rampa – palco e sua relação com a rua. Dois aspectos marcam esta relação: primeiro, a porta que une (ou separa) a ação entre o palco calçada/rampa e a ideia do teatro como uma investigação a respeito da vida, sobre a vida cotidiana e seus mitos. Uma realidade que expressa fatos não-históricos e de valor simbólico, sacralizados pela ação cênica, por uma continuidade direta não metafórica.

Em segundo, a janela, que proporciona uma vista da cidade, tornando-a importante, como os painéis de vidro do MASP. A ação cênica é conectada metaforicamente à cidade, que se torna uma imagem instantânea. Ambos - o teatro e a cidade – podem ver um ao outro através da janela: a cena teatral olha para a cidade, a cidade olha para a cena: mosaico urbano diante do mosaico social. O limiar entre a realidade e a atuação teatral.

O palco integra o subsolo com a rua assim como o domo envidraçado integra a cena com o céu.

Importante mencionar a abóbada de vidro deslizante, suportada por estrutura metálica, que provê iluminação natural juntamente com a grande janela, que podem ser usadas para iluminar a cena e fornecer o melhor som possível.

Foi incluído no projeto um jardim interno com uma pequena fonte que jorra em um pequeno lago, e tubulação a gás para fornecer fogo à cena, se necessário.

Este edifício, embora tenha um caráter absolutamente despojado, é de enorme sofisticação em sua concepção. Além disso, tem importância histórica relevante, por seu papel de resistência na ditadura militar, pelas montagens ali apresentadas e pela sua concepção como Teatro, foi tombado pelo CONDEPHAAT (1982), órgão estadual, que cedeu o direito de uso a Zé Celso.

Lina Bo Bardi e José Celso Martinez Corrêa conceberam o espaço do teatro como um elemento cênico, uma parte da cena teatral, a fim de colocar atores e plateia mais próximos uns dos outros, transformando cada apresentação em uma experiência mais íntima – talvez mais significativa – experiência para os artistas e para o povo ‘comum’.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARDI, Lina Bo. Lina Bo Bardi. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

ELITO, E.; CORRÊA, J. M. Teatro Oficina – Oficina Theater: 1980-1984. Lisboa: Blau; São Paulo: Instituto Lina Bo e PM Bardi, 1999.

ELITO, Edson. Teatro Oficina. Arquitetura e Urbanismo. São Paulo, n.58, p.52-4, fev./mar, 1995.

BASTOS, Maria Alice Junqueira; ZEIN, Ruth Verde. Brasil: Arquitetura após 1950. São Paulo: Perspectiva, 2010.

CACCIARI, Massimo. A cidade. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.

DELEUZE, Gilles. Sobre o teatro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

ELITO, Edson Jorge; BARDI, Lina Bo. Verbas garantem reabertura do Teatro Oficina. Projeto, São Paulo n.135, p.108-9, out, 1990.

FERRAZ, Marcelo. Lina Bo Bardi. São Paulo: Cosac e Naify, 1993.

Imagens Disponível em:

https://www.google.com.br/search?hl=en&site=img&tbm=isch&source=hp&biw=1366&bih=634&q=jos%C3%A9+celso+martinez+corr%C3%A7%C3%A3o&oq=jos%C3%A9+celso&gs_l=img.1.3.0j0i5i30j0i30l7j0i24.205435.210548.1.213744.10.10.0.0.0.303.1849.0j1j6j1.8.0.0...1ac.1.64.img.4.19.3094.8VOOT53a0lc#imgrc=98_IR6Nzd4zqdM%3A. Acesso em: 26 de junho de 2015, às 20:30 horas.

LIMA, E. F. Por uma revolução da arquitetura teatral: Oficina e o SESC da Pompéia. Arqtextos, n.140.06. São Paulo, Portal Vitruvius. Disponível em:

<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/09.104/5>. Acesso em: 10 de junho de 2015.

LOPES, Karina; COHN, Sergio (orgs.). Zé Celso Martinez Corrêa. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008. (Encontros) ISBN 978-85-88338-65-4

Mapa de localização. Disponível em:

[https://www.google.com.br/maps/place/Associação+Teat\(r\)o+Oficina+Uzyna+Uzona/@23.555275,46.6411918,17z/data=!3m1!4b1!4m2!3m1!1s0-](https://www.google.com.br/maps/place/Associação+Teat(r)o+Oficina+Uzyna+Uzona/@23.555275,46.6411918,17z/data=!3m1!4b1!4m2!3m1!1s0-)

Acesso em: 25 de junho de 2015, às 20:00 horas.

OLIVEIRA, Olívia de. Lina Bo Bardi: obra construída. São Paulo: Gustavo Gili, 2014.

PEDROSA, Mário. Arte. Ensaios. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

RODRIGUES, C. C. Cogitar a arquitetura teatral. Arqutextos, n.101.01. São Paulo, Portal Vitruvius. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqutextos/09.101/100>>. Acesso em: 17 de dezembro de 2010

RUBINO, S.; GRINOVER, M. Lina por escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi, 1943-1991. São Paulo: Cosac e Naify, 2009.

SEGAWA, Hugo. Arquiteturas no Brasil 1900-1990. 2.ed. São Paulo: EDUSP, 1999.

SERRONI, José Carlos. Cenografia brasileira: notas de um cenógrafo. São Paulo: Edições SESC- SP, 2013.

SUBIRATS, Eduardo. Do Surrealismo à Antropofagia. In: IVAM, Instituto Valencia d'art modern. Brasil 1920 – 1950: da antropofagia a Brasília. Catálogo da Exposição. Valência, Espanha: Generalitat Valenciana; São Paulo: MAB, Museu de Arte Brasileira, Fundação Armando Álvares Penteado; São Paulo: Cosac Naify Edições, 2002. p.23-32.

TAVARES, R. Teatro Oficina de São Paulo: seus dez primeiros anos, 1958 -1968. São Caetano do Sul, SP: Yendis, 2006

